

HISTORIOGRAFIA

NOTAS SOBRE LA EVOLUCION DEL ESPACIO URBANO Y LA ILUSTRACION

CARLOS SAMBRICIO

Durante toda la segunda mitad del siglo XVIII, desde que la crisis frente a los esquemas barrocos empieza a definirse en términos de una nueva imagen hasta que, en los primeros años del siglo XIX, se produce un fenómeno contrario —al ser convertido el pensamiento en norma académica— la gran constante del pensamiento es el concepto de razón. *"El iluminismo, en el sentido más amplio de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido siempre el objetivo de quitar*

el miedo a los hombres y de convertirlos en amos" y por ello, basándose en el concepto de que poder y conocer son sinónimos, *"El hombre tiene la ilusión de haberse liberado del terror cuando ya no queda nada desconocido. Ello determina el curso de la desmitificación, del iluminismo que identifica lo viviente con lo no-viviente, así como el mito iguala lo no-viviente con lo viviente. El iluminismo es la angustia mítica vuelta radical"*. (1).

Al estudiar el tema de la ciudad y de su transformación a lo largo del momento de la razón, toda una serie de consideraciones, de puntos previos se nos plantean de forma inmediata frente a la opinión que pretende, entonces, entender el desarrollo del iluminismo como una imagen lineal, como un conjunto uniforme a lo largo del tiempo sin matizar los distintos momentos que en él se presentan y sin entender los conceptos que se formulan sobre la ciudad, que responden —como acertadamente apunta

Adorno— a una evolución de los planteamientos ideológicos. Entendida así la ciudad como un algo coherente frente a la vieja propuesta barroca, parece como si su cambio fuese casual sin tener en cuenta factores de tipo estructural, como son las transformaciones existentes en el pensamiento y las influencias que se manifiestan en éste con respecto al poder. En los años inmediatos a 1750, cuando comienza a esbozarse la crisis política que supone el abandono del antiguo régimen, Europa —y más concretamente España—

(1) LM. Horkheimer y T.W. Adorno. *"Dialéctica del iluminismo"*. Buenos Aires, 1971, pp. 15 y 29. La referencia a Bacon se encuentra en la nota tercera de dicho texto.

está viviendo uno de sus más importantes cambios a nivel demográfico al plantearse un sustancial incremento de la población que va a tener consecuencias importantes. Planteándose entonces los economistas del momento no sólo la necesidad de señalar un cambio definitivo en la línea económica del país, sino aprovechando también la ocasión que se les presenta por incrementar la riqueza del estado, dos alternativas paralelas. Por un lado la Enciclopedia, partidaria del desarrollo industrial, y por otra parte la fisiocracia, defensora de la recuperación del campo como medio más correcto para lograr la riqueza. Ambas abordan, paralelamente, el doble problema que supone el incremento de la población al establecerse, por una parte, un desarrollo nuevo de los viejos cascos urbanos y al señalarse, por otra, un movimiento migratorio del centro del país hacia el litoral, lo que va a significar un importante número de regiones despobladas; regiones que serán objeto de propuestas por cada una de las dos alternativas que comentábamos.

Existiendo así un tema, el de la definición de las nuevas poblaciones como lugares concebidos fundamentalmente para el desarrollo de la riqueza, el hecho es que por lo mismo los viejos núcleos de población van a experimentar a lo largo del momento de la razón una evolución de conceptos que pueden apreciarse de manera clara al tratar el aspecto de los

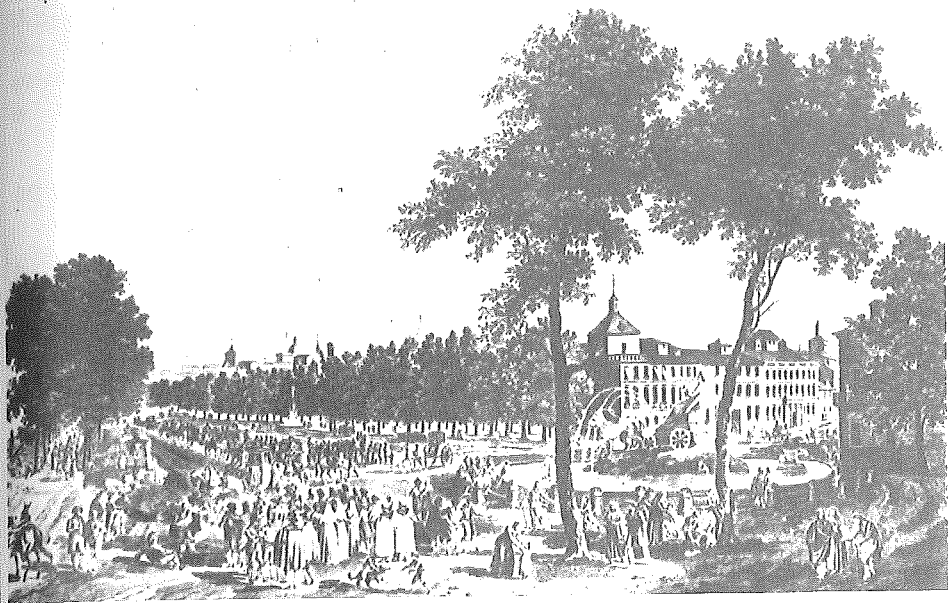
nuevos espacios abiertos que se proyectan como ciudad.

"Quinconque sait bien dessiner un parc, tracera sans peine le plan en conformité duquel une ville doit être bâtie relativement à son étendue et à sa situation. Il faut des places, des carrefours, des rues. Il faut de la régularité et de la bizarrerie, des rapports et des oppositions, des accidents, qui varient le tableau, un grand ordre dans les détails, de la confusion, du fracas, du tumulte dans l'ensemble". (2). Durante la segunda mitad del siglo un aspecto, el que define la nueva norma de ciudad, va a quedar definido planteándose, por otra parte, el problema de los espacios abiertos a la luz de las nuevas necesidades e intenciones. El estudio del fenómeno ciudad a lo largo del período de las Luces nos podría llevar, de forma automática, a la consideración de los nuevos espacios en ciudad que ahora se presenta dentro de un esquema racional distinto al fenómeno esbozado en la ciudad barroca. Por ello, cuando Laugier enuncia el texto citado, apenas han pasado treinta años desde que los arquitectos barrocos mantuvieran su criterio de plaza mayor en términos de urbanismo clásico.

Una característica en la Plaza Mayor enunciada por Lavedan —la existencia de un programa— derivaba hasta integrarse en un elemento de glorificación del poder de tal forma que, al aparecer en la plaza la estatua ecuestre del monarca, *"... c'est la place qui sera créé pour servir de cadre à la statue, pour la mettre en valeur"* (3). A partir de un momento aparece dentro del

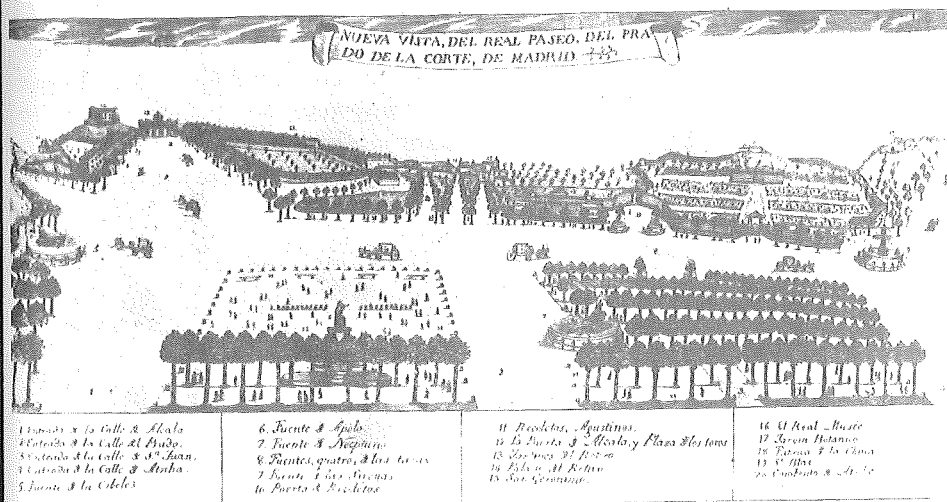
(2) Laugier *"Observations sur l'Architecture"* La Haya, 1765, pp. 312-313.

(3) P. Lavedan *"Histoire de l'urbanisme. Renaissance et Temps modernes"*, París, 1959, pp. 277. En este mismo año se ha celebrado en la Casa de Velázquez de Madrid un coloquio sobre el tema de la Plaza Mayor que ha abierto las puertas a ciertas alternativas de interés. Sobre el tema de la estatua ecuestre como elemento decorativo en ciudad uno de los estudios de mayor interés que conozco es el publicado por Adshead *"The decoration and furnishing of the city"*. *The town planning review*, Abril, 1913, pp. 3-7.



Vista del Paseo del Prado a finales del siglo XVIII. Dibujo de Isidro González Velázquez.

Vista del Paseo del Prado y de su prolongación hasta la Puerta de Alcalá, en los últimos momentos del siglo.



ambiente intelectual español un concepto difundido por la Ilustración en Francia y es el intento de integrar la naturaleza en la ciudad. Tomando los esquemas de los racionalistas comienza a ponerse en cuestión, por vez primera, el programa definido por el urbanismo barroco (la existencia de grandes ejes, la presencia de la plaza y el programa que define al conjunto) y se plantea el fenómeno de los nuevos espacios no ya considerándolos como resultado de una acción aislada dentro de un programa general, sino, por el contrario, pretendiendo proyectar la ciudad como si se tratara de un gigantesco parque *"... Diseñar el plano de una ciudad de manera tal que la magnificencia del complejo se subdivida en una infinidad de bellezas todas diferentes de manera que no se encuentren entre ellas objetos comunes, que recorriéndola de una esquina a la otra se descubra en cada barrio algo nuevo, singular, y atrayente en el que a pesar de existir un orden, y aún una especie de confusión, todo exista alineado, sin monotonía y que de un conjunto de partes regulares resulte en el total una cierta idea de irregularidad y de caos que caracteriza a las grandes ciudades"* (4). Es en este sentido como el texto que enuncia la Enciclopedia sobre lo que debe de ser la ciudad

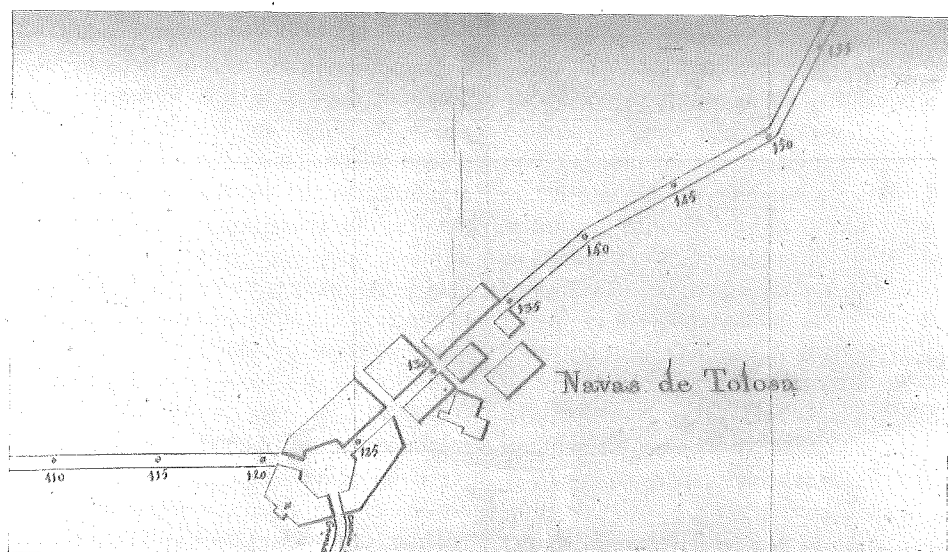
se difunde entre los arquitectos y la imagen de una ciudad alternativa, de una imagen que se ofrece como respuesta ligada a la filosofía del momento, se contrapone a la realización barroca.

CARLOS III.— EL TRATAMIENTO DE LA CIUDAD EN SU CONJUNTO

"Recordemos —señala Chueca— que el urbanismo de Carlos III se basa en transformaciones de índole periférico más que interior, dirigiendo sus esfuerzos más al embellecimiento de la cintura exterior, donde podían acometerse grandes trazados" (5). Planteando entonces las transformaciones en el exterior más como una alternativa de ciudad frente al antiguo poder que como pretensión de complementar el viejo conjunto, la gran reforma de Carlos III consistirá, precisamente, en definir una ronda exterior a Madrid, dignificando los antiguos caminos y transformándolos en importantes paseos, al tiempo que desarrolla el nuevo concepto de puerta de ciudad. *"Pour qu'une ville soit belle —escribe De Jaucout en la Encyclopede— il faut que les principales rues conduissent aux portes; qu'elles soient perpendiculaires les unes aux autres, autant qu'il est possible, afin que les encoignures des maisons soient en angle; ... Dans le concours des rues, on pratique des places, en conservant une uniformité dans le façade des hotels ou*

(4) P. Sica *"Storia dell'urbanistica. Il Settecento."*, Bari, 1766, pp. 265, nota 32.

(5) F. Chueca *"Resumen histórico del urbanismo en España"*. Instituto de Estudios de Administración local, 1968, pp. 226; Molina Campuzano *"Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII"* Madrid 1960; J. Gallego *"L'Urbanisme a Madrid au XVII"* en *"L'Urbanisme de Paris et l'Europe 1600-1680"*. París, 1969, pp. 251-267; Molina Campuzano. *"La urbanización en Madrid en el siglo XVIII"* en *"El Madrid de Carlos III"*: Ayuntamiento de Madrid, 1961, pp. 81-119; Benito Bails, *"Elementos de Matemáticas"*, t. IX, corresponde a *"Arquitectura civil"* Madrid, 1783, pp. 736; Carlos Sambricio *"Urbanística e Iluminismo a Madrid"* *Contraspazio*, Año VI, núm. 4, diciembre 1974, pp. 72-84.



Planta de la nueva población de las Navas de Tolosa en Sierra Morena. Dibujo de Carlos de Lemaure.

Planta de la nueva población de La Carolina en Sierra Morena. Dibujo de Carlos de Lemaure.



des maisons qui l'entourent, et avec des statues et des fontaines" (6). A partir de esta imagen lo que resulta es un primer intento por sintetizar el tema del espacio colectivo: plantenado el paseo como alternativa y entendiendo el concepto de puerta dentro de un conjunto distinto al que desarrolla el barroco, lo que resulta es la imagen de un salón, de un conjunto urbano en el cual la naturaleza se integra en la ciudad. A partir de este punto, a partir de las reformas o de los intentos de cambio que se establecen en el paseo del Prado es cuando algunos han comentado como *"... la labor urbana de Carlos III se advierte... con la aplicación de un principio unitario al intentar tratar la ciudad en su conjunto"* (7). Para nosotros, nada más lejos de la realidad. Tratar la ciudad como un conjunto supondría, a fin de cuentas, intentar modificar o transformar, como de hecho lo plantea Patte en aquellos mismos años, la estructura del viejo núcleo. Pero la realización que se lleva a cabo no tiene en síntesis otro sentido que intentar desplazar el centro de ciudad.

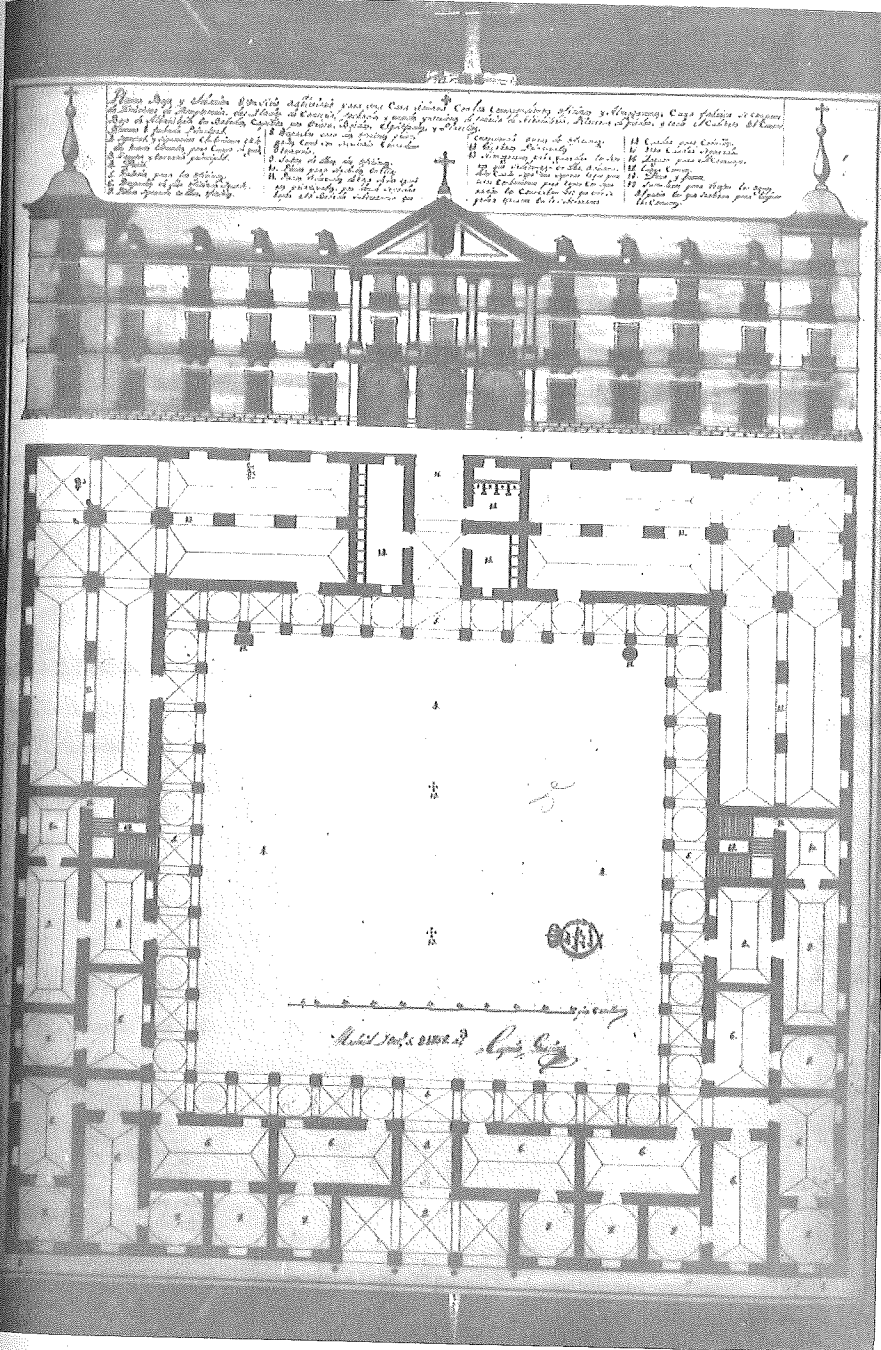
Así la ciudad sufre, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, una importante transformación. De ser concebida como algo exclusivo a una clase, entendida como posesión y pudiendo ésta definir en ella una serie de modificaciones a su antojo, evoluciona, en los últimos años del siglo, hasta intentar gracias al ciudadano —al individuo surgido del pro-

ceso de la Razón—convertirse en Polis. Luchando contra la idea de imitación, intentando reivindicar una forma de vida acorde al ideal del mundo clásico la ciudad se concibe no como un criterio de acumulación de edificios —de monumentos, por el sentido que adquieren en el nuevo concepto— sino como lugar de vida y tan importante es en esta relación la dependencia ciudad—polis como la de la polis con el individuo. Por ello, en la evolución de los ideales que giran en el siglo XVIII, se pasa de un concepto enciclopedista de ciudad configurada a partir de grandes paseos, plazas, árboles, de una ciudad en la que sigue siendo la antigua clase social la que va a emprender las reformas, a una imagen nueva, donde se tiene más claramente presente el hecho de la fiesta revolucionaria, una ciudad definida ahora por grandes espacios abiertos reflejada por el hecho de ser éstos constante espectáculo.

"Madrid, la ciudad concebida por los Austrias, quedaba situada por la existencia de dos frentes laterales que imposibilitaban su desarrollo y crecimiento en aquellas direcciones al ser ambas posesiones Reales. Definida entonces la ciudad en la parte Oeste por el Río Manzanares, por el Jardín Real y por la llamada Casa de Campo, la situación del Alcázar madrileño adoptaba una situación parecida a la que tenía el Palacio de Turín al encontrarse ambos sobre un terraplén, uniendo

(6) *De Jaucourt "Encyclopedie ou dictionnaire raisonne des sciences des arts et des metiers, 1751-1772". "Dans le concours des rues, on pratique des places, dont la principale est celle où les grandes rues aboutissent; et on décore ces places, en conservant une uniformité dans la façade des hôtels ou des maisons qui les entourent, et avec des statues et des fontaines. Si avec cela les maisons sont bien bâties, et leurs façades décorées, il y aura peu de choses à désirer". París, 1963, pp. 556.*

(7) *Molina Campuzano "El Madrid de Carlos III" Ayuntamiento de Madrid, 1961, pp. 119.*



Eugenio García, proyecto de Plaza Mayor con aduana, 1758.

los dos frentes, Este y Oeste, un eje o gran calle que atraviesa a la ciudad en su totalidad ligando no sólo los dos Palacios —el Alcázar y la residencia de recreo situada, precisamente, en el otro frente— sino definiendo además en pleno centro de la ciudad el núcleo económico, localizado en la Plaza Mayor. Es precisamente en este punto cuando el eje se divide dando entonces lugar a tres calles distintas que desembocarán en el eje Este, marcando así un paseo, preámbulo o antesala del segundo Palacio, el del Buen Retiro.

El problema surge, pues, con las reformas que emprende Carlos III a su venida de Nápoles en 1759. Al llegar a Madrid se encuentra con una ciudad sucia sin alumbrado ni alcantarillado, sin empedrar, en la que además el Palacio se halla en construcción. Por ello, tiene sentido que el Rey rechace vivir en la ciudad y se establezca en otro Palacio; en el Buen Retiro, rodeado de Jardines, acostumbrado a Nápoles, al Palacio que para él comienza Vanvitelli en Caserta, pretende crear en el Buen Retiro su Corte, huyendo en cuanto puede de Madrid y marchando a El Escorial o a Aranjuez. Es entonces cuando en Madrid se da un proceso interesante que va a romper la anterior estructura de la ciudad. La aristocracia madrileña que tradicionalmente se había situado en los alrededores del antiguo Alcázar, que había prefigurado en las calles adyacentes a la Plaza Mayor, un barrio barroco en el que el estudio de la arquitectura de Conventos, como ha

hecho Bonet Correa, define, de manera perfecta, un modo de vida característico a la Corte de los Austrias; esa aristocracia, deseosa de situarse en las proximidades del Rey, se traslada en masa estableciéndose en los puntos límite del eje Este, frente a la Residencia Real.

Entre el Retiro y la ciudad, habíamos señalado la presencia de una extraña antesala, concebida como paseo. Será, pues, en este paseo, ocupando la acera opuesta a lo que es la Residencia Real, donde se establecen los Palacios de la aristocracia; donde surgen el de Buena Vista, Medinaceli, Alba, Teba, Villahermosa... Este acercamiento al centro real, tiene en Madrid, como primera consecuencia, el desplazar el centro de gravedad de la ciudad. En la antigua concepción de la ciudad de los Austrias, como ha señalado correctamente Julián Gallego (8) en un estudio publicado por P. Francastel, carece casi por completo de espacios abiertos, contraponiéndose claramente a la imagen del París de Enrique IV. Por ello, el intento de definir un gran paseo en los límites mismos de la ciudad, al aprovechar como centro de esparcimiento uno de los caminos que rodean a la capital, hace que identifiquemos la idea con el espíritu del momento.

El sentido entonces que tienen los Prados en Madrid, es claro exponente de una situación ilustrada en el país. Una zona de contacto entre la Aristocracia y el Poder; una especie de zona de nadie en

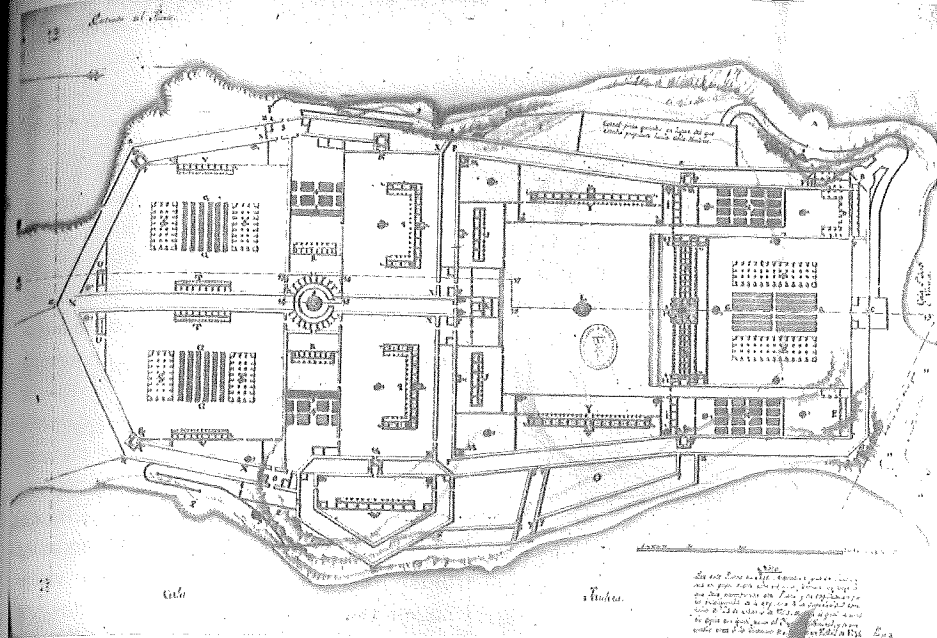
(8) J. Gallego, *op. cit.* pp. 263. Recientemente Eulalia Ruiz Palomeque ha publicado en el Instituto de Estudios Madrileños un estudio sobre la "Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX" Madrid 1976.

la misma ciudad se adecua siguiendo los esquemas que se señalan en Francia. Pero dentro del tema concreto de Madrid, un elemento rompe con la distribución del Prado, y es la presencia de la Puerta de Alcalá. El Prado, entendido como eje, presenta, de manera clara, una dependencia con respecto a la Puerta y más si recordamos el sentido que tienen las Puertas en la Arquitectura. Desde el concepto del Disttartin hasta su diseño barroco, la puerta se define como el límite entre dos conceptos: entre el interior que supone la ciudad y el exterior que significa encontrarse fuera. La puerta cuando se adecua por su función a una cierta imagen hace que ésta pase por determinados momentos. Son las puertas concebidas como barreras económicas, en un principio, como arcos defensivos; como elementos decorativos, hasta que finalmente, en el barroco, con la misma imagen de la arquitectura jesuítica, se definen como dinteles entre dos espacios: el del mundo conocido, y el del terrible "más allá". La Puerta, en las constantes referencias de Ignacio de Loyola, se convierten en el límite de nuestras posibilidades, en una referencia imprecisa, a partir de la cual nosotros entramos en un mundo de lo desconocido.

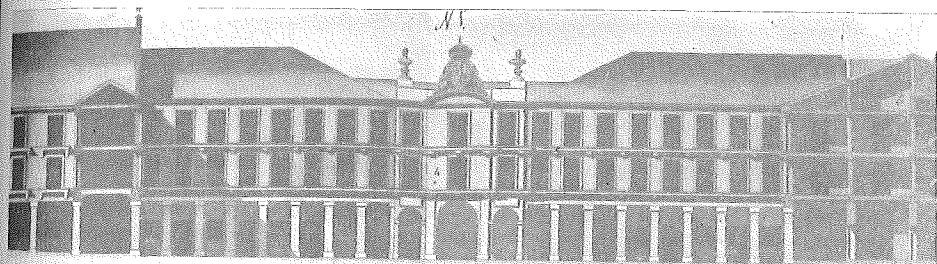
Queda claro entonces como se define el paseo frente a la vieja plaza barroca planteada como centro neurálgico de ciudad. Existen, aún dentro del setecientos, toda una serie de estudios de plazas mayores distintos, en síntesis, de los concebidos años antes, no sólo por el intento de plantear un carácter coherente y unitario a la plaza, sino por

cuanto que se va a tratar ésta como un espacio alternativo, como un espacio de crecimiento como lo demuestra el caso de Vitoria: *En este sentido la plaza mayor* (o Plaza Nueva y "Los Arquillos" *tienen características propias, sobre todo, porque plantean las posibilidades de continuar la progresiva urbanización de aquellos espacios que la ciudad fue incapaz de definir anteriormente y que ahora son tomados como punto de partida de un nuevo crecimiento. La formalización del antiguo espacio del Mercado, un "vacío" que nunca había estado bien definido formalmente entre los dos "ensanches" góticos, prosigue el "embellecimiento" renacentista y se transforma en punto de partida de un nuevo desarrollo urbano al contituirse en otro centro-ciudad, con una tipología precisa y autónoma respecto a todo lo anterior. El valor de esta intervención está, como decíamos al principio, en que crea una tensión dialéctica con la ciudad antigua evitando todo tipo de destrucciones en la trama anterior.*

De esta manera, la "Plaza Mayor" española, típica del último Renacimiento y del Barroco, adquiere un diferente sentido urbano en las ciudades planificadas vascas que en las ciudades castellanas. En éstas, de origen plurinuclear, la plaza, se concibe como "sventramento" necesario en la conformación de la ciudad, como "unión" entre las diferentes partes de su morfología y en le centro de la ciudad amurallada: así ocurre en el Madrid de los Austrias, en Salamanca, en Córdoba... mientras que en Vitoria es un elemento exterior a la ciudad que aparece en un momento de su expansión urbana: un edificio en



Pueyo. Proyecto para lazareto en Mahón, 1794.

[illegible]

Comitular & Orden del ~~Justo~~ Comandante.

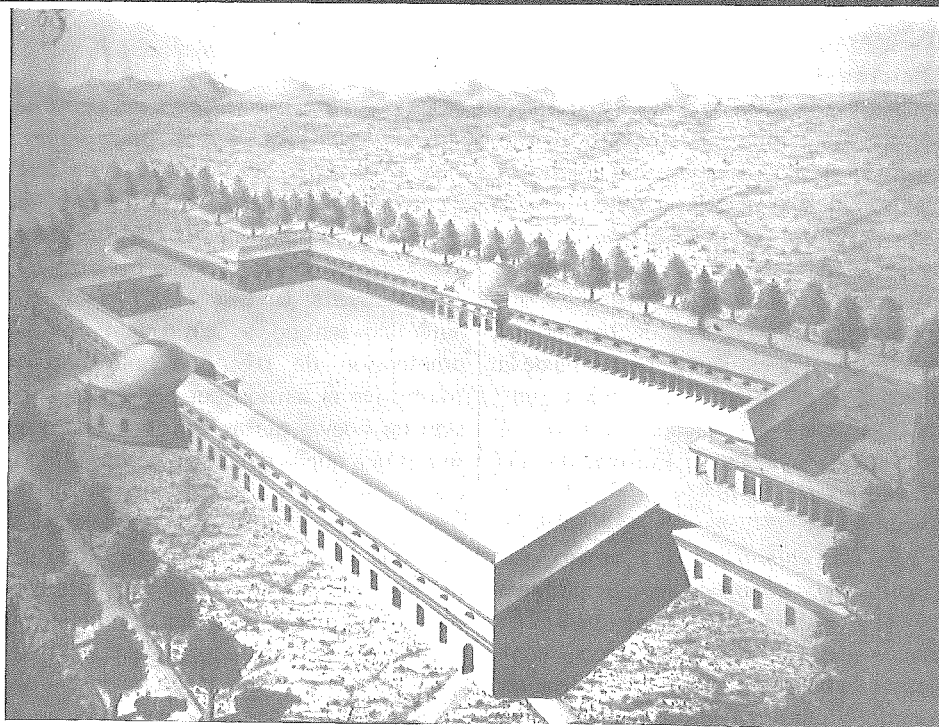
relación a la ciudad—edificio gótico" (9).

Poco a poco, sin embargo, la idea de la plaza tomada como posible elemento de nueva ciudad va a evolucionar en los años finales del siglo representando no ya el carácter representativo del barroco para transformarse, como hemos apuntado, en una idea de ciudad en la que su sentido de lugar común, de espacio escénico, adquiere una nueva categoría. Y la referencia entonces al ágora, al lugar urbano donde se desarrolla la fiesta revolucionaria caracteriza esta visión arquitectónica del nuevo espacio en ciudad. La fiesta es, según apunta Durkheim, la única reunión de la colectividad capaz por sí sola de generar la exaltación colectiva, necesitando entonces de sacerdotes que presidan un rito casi sin liturgia que de hecho domina la ciudad. Haciéndola transformarse por una serie de manifestaciones comunes en el lugar escénico de una nueva sociedad en los últimos momentos

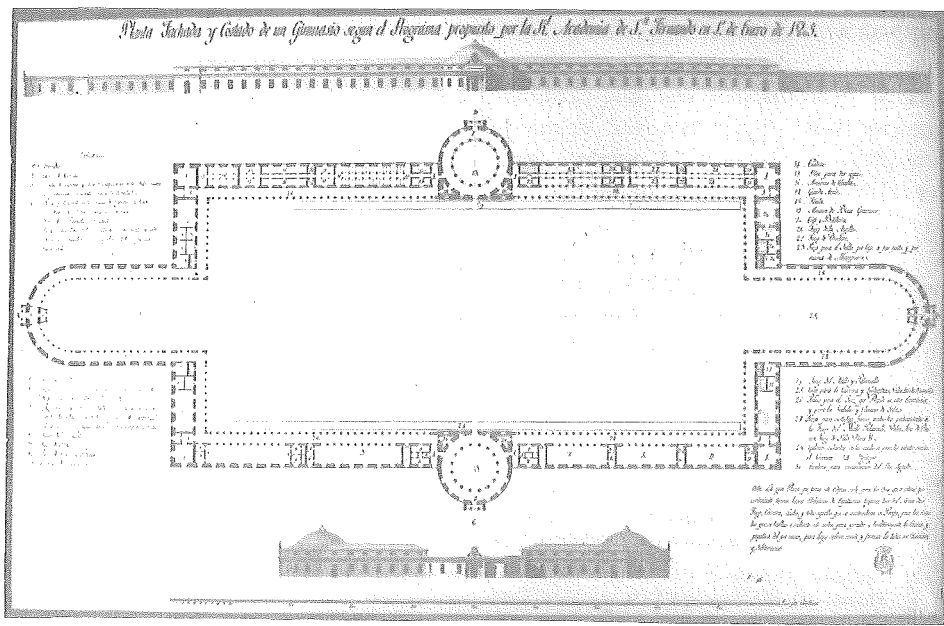
del XVIII la fiesta revolucionaria se plantea como pretexto para exaltar una serie de virtudes que define Robespierre y entre las que se encuentran la fraternidad, la Razón, el Ser Supremo...

"Una ciudad es siempre un sistema de itinerarios y de emplazamientos. Al lado por tanto del camino del trabajo del de distracción o del de placer se encuentran aquellos que tanto el uso de la autoridad religiosa como la política impone a la comunidad. Los itinerarios obligados quedan en relación con lo que se llama el monumento, es decir, con una composición rica de sentido la cual es valorada como lugar privilegiado" (10). El problema se plantea al ver como aquellos lugares comunes enunciados logran variar su valoración siendo ahora aceptados por la nueva arquitectura no como elementos característicos de un conocimiento religioso o político, sino como constantes nuevas del espacio colectivo. Evolu-

- (9) J.L. Linazasoro y I. Galarraga. "Vitoria, una ciudad en el País Vasco". "Del mismo arquitecto que construye la Plaza Nueva, Justo Antonio de Olagüibel son las casas conocidas como los "Arquillos" que resuelven el desnivel entre la Plaza y la parte más alta de la ciudad gótica. En realidad constituyen una intervención única que continúa la tradición de la arquitectura en plataformas de Vitoria pero con un concepto mucho más abierto de espacio que las calles góticas y, sobre todo, con muy diferente tipología: la casa entre medianeras sustituida por la casa de pisos que, en este caso "contiene" en un sólo edificio el equipamiento público y privado de la ciudad. Las nuevas intervenciones se caracterizan, por tanto, por su carácter unitario como las renacentistas pero constituyendo no ya una alternativa de arquitectura en la ciudad, sino más bien una auténtica arquitectura que hace "ciudad" en cuanto que se presenta capaz de generar una nueva morfología urbana y una nueva relación con el conjunto de la ciudad antigua". "Construcción de la ciudad", núm. 3, pp. 38—39.
- (10) Catálogo de la exposición "Les fêtes de la révolution", "Corteges et paysage de la fête", introducción de André Chastel, Ville de Clermont—Ferrand. Museo Bargoin, 15 Junio—15 Septiembre 1974. En este mismo año se ha publicado en Francia un interesante estudio sobre "La fête révolutionnaire 1789—1799" por Mona Ozouf en el que analiza en detalle el fenómeno de la fiesta y la contraposición entre la vida popular y la fiesta revolucionaria. París, 1976. Sobre la obra de Robespierre y sus aportaciones a la fiesta de la revolución interesa la relación que presenta en nombre del Comité de Salud Pública el 18 floreal año II, 7 de Mayo de 1794 en el que establece en 15 puntos el decreto procedente a la regulación de la fiesta concebida"... para recordar al hombre el pensamiento de la divinidad y la dignidad de su ser" (Art. 4). "Sur les rapports des idées religieuses et morales avec les principes républicains et sur les fêtes nationales". "Robespierre: discours et rapports á la Convention" Edición de Marc Bouloiseau, París 1965, pp. 243—287.



Proyecto de Gimnasio de Custodio Moreno, 1805.



cionando el primer racionalismo de la Enciclopedia hasta definir lo que podemos entender como la preocupación por transformar la ciudad barroca, este intento por ordenar el espacio abierto se plantea no sólo al utilizar determinados espacios verdes, sino por el contrario, al proyectar en el viejo casco de la ciudad, intentando de esta manera unificar los conceptos de ornato y de regularidad necesarios en la ciudad. El problema de la regulación, de plantear un carácter unitario se refleja con la aparición, en las principales ciudades de Europa, de una "Comisión de ornato" encargada de establecer elementos comunes a la ciudad. "*Il y a ici une commission "di ornato" (de l'ornement); quatre o cinq citoyens connus par leur amour pour les beaux-arts, et deux architectes, composent cette commission, qui exerce ses fonctions gratuitement. Toutes les fois qu'un propriétaire touche su mur de face de sa maison, il est tenu de communiquer son plan à la municipalité, qui le transmet a la commission di ornato. Elle donne son avis. Si le propriétaire veu faire exécuter quelque chose de par trop laid, les membres de la commission "di ornato", gens considerables, se moquent de lui dans les conversations... Faire bâtir une belle maison confère a Milan la véritable noblesse*" (11). La actitud que se desarrolla se plantea por una parte como un intento por contener los avances de una actividad burguesa, más preocupada por manipular el fenómeno arquitectónico

como elemento de propaganda y de poder que empeña en el fenómeno de organizar la ciudad"... "*... beaucoup de citoyens ont construit des édifices magnifiques, mais plus recherchés pour l'intérieur que recommandables para les dehors dans le gran goût, et qui satisfont le luxe des particuliers encore plus qu'ils n'embellissent la ville*" (12). Pero su auténtico sentido se entiende como la pretensión de crear no sólo nuevos frentes (en el sentido que podían haberlo sido las nuevas plazas mayores) sino que se aspira a que la relación de cada edificio con la ciudad ofrezca una alternativa de conjunto nueva, intentando entonces que cada una de las viviendas se integre dentro del nuevo concepto de ciudad y pretendiendo, además, que la idea de momento, —del lugar común alrededor del cual van a girar toda una serie de funciones— se integre y evolucione de forma terminante para ser un punto de referencia en el conjunto y un ejemplo de ello lo podemos ver tanto en el estudio del teatro del Odeon de París como en un ejemplo más concreto y limitado como es la intervención urbana que lleva a cabo Silvestre Pérez en la ciudad de Motrico. Tanto en un caso como en el otro el problema que surge es, en cierta medida, paralelo, no sólo por cuanto que se pretende definir tipológicamente el edificio, sino porque existe una preocupación por ver de qué forma éste se integra dentro del tema de la ciudad. Enunciado el tema del proyecto (en el caso de París,

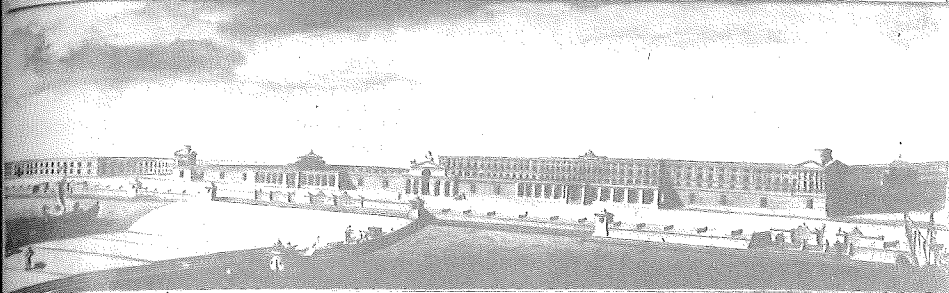
(11) Stendhal, "Rome, Naples et Florence" Texto por D. Mulier, prefacio de Ch. Maturas, París, 1919, Honoré Champion, t. II, pp. 40-41. Citado por A. Rossi "Il concetto di tradizione nella architettura neoclassica milanese" en Società, XII, nº 3, 1956.

(12) Voltaire "Siècle de Louis XIV" Obras completas de Voltaire, T. IV, París 1827, Firmin-Didot, cap. XXXIII, pp. 244-245.

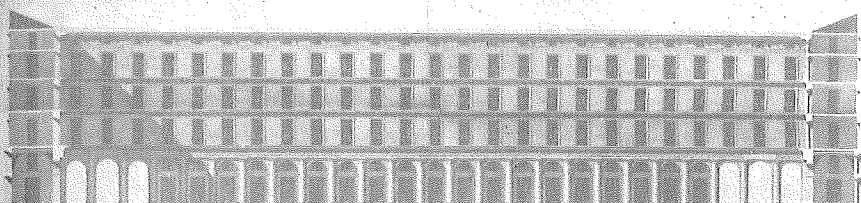
En la fachada y en la planta del edificio



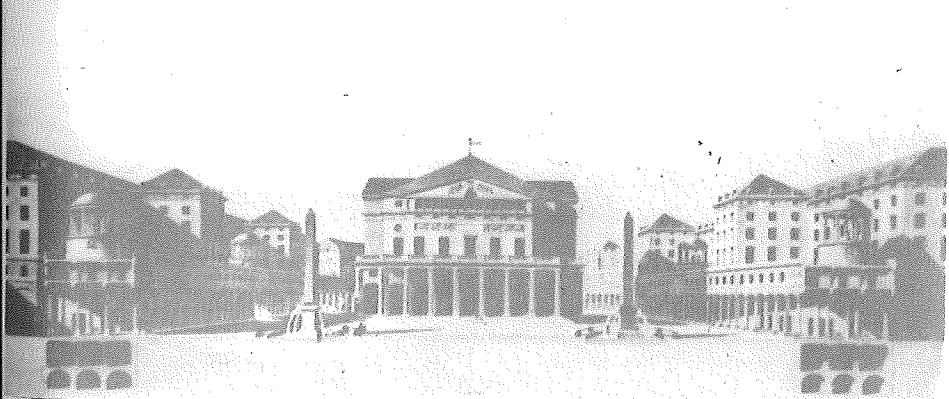
Proyecto de un edificio para aduana y casa de contratación. El edificio de aduana y casa de contratación, que se proyecta a una de las esquinas de la Plaza Nueva de Bilbao, para su futura destinación, proyectada en el plano de la Plaza Nueva y para mayor calificación y documento de la Plaza Nueva.



José Alvarez Fachada y perspectiva de un edificio para aduana y casa de contratación.



Silvestre Pérez. Plano de la Plaza Nueva de Bilbao, 1824.



De Wailly. Proyecto para el Teatro del Odeón de París, 1798.

un teatro, en el caso de Motrico, una pequeña iglesia) lo que queda claro es como tanto en un caso como en el otro el problema es idéntico al supeditarse el aspecto concreto al interés general de una plaza en la que se van a desarrollar de forma nueva los nuevos usos.

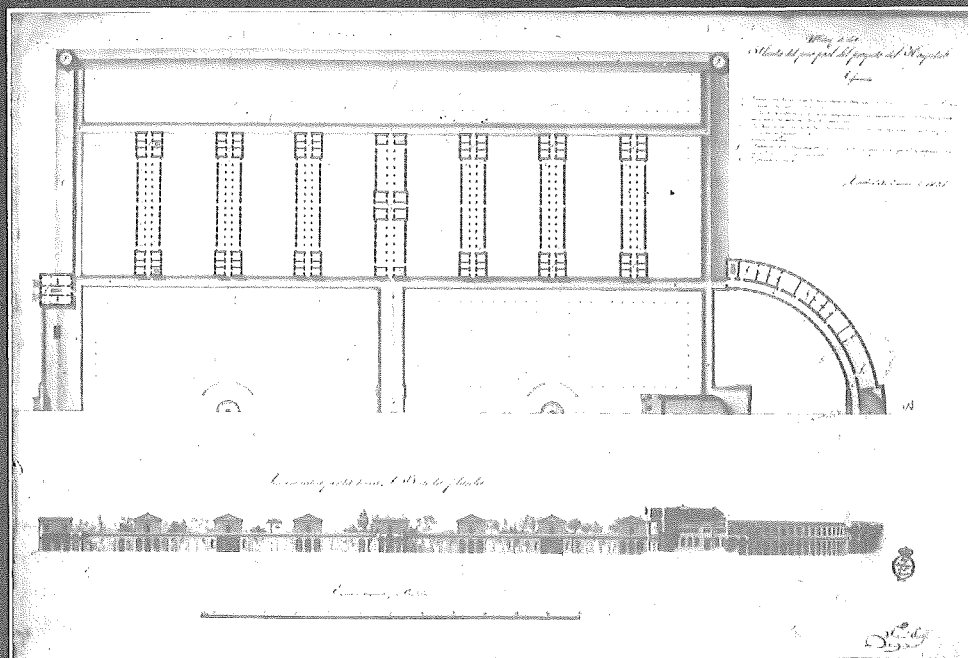
Hasta ahora, al tratar de la plaza barroca veíamos como ésta quedaba fundamentalmente desunida en términos de arquitectura de poder con respecto al programa de ciudad, y como se configuraba a partir de una arquitectura donde se incluía —y esto todavía es el caso de Vitoria— un elemento del Poder. Al plantearse sin embargo, en los últimos años de la Razón, una sustitución fundamental en el orden de la ciudad —al variar la imagen del poder por el nuevo concepto del individuo—, al cambiar el carácter de sagrado en la arquitectura de Poder a un nuevo carácter representado esta vez por la arquitectura destinada y dedicada al hombre, lo que aparece claro es cómo la relación del nuevo tipo con la ciudad se plantea de manera distinta a como hasta ahora se enunciaba el tema de la arquitectura simbólica. Pero no es fuera de la vieja ciudad donde se plantea este intento de crear un espacio, sino que su propuesta se efectúa precisamente dentro del casco.

EL URBANISMO DE SILVESTRE PÉREZ

Antes, en los momentos últimos del barroco —aún en los años de la Enciclopeida— se pretendía trazar un gran paseo que a fin de cuentas no es sino el desarrollo de un elemento paralelo a la

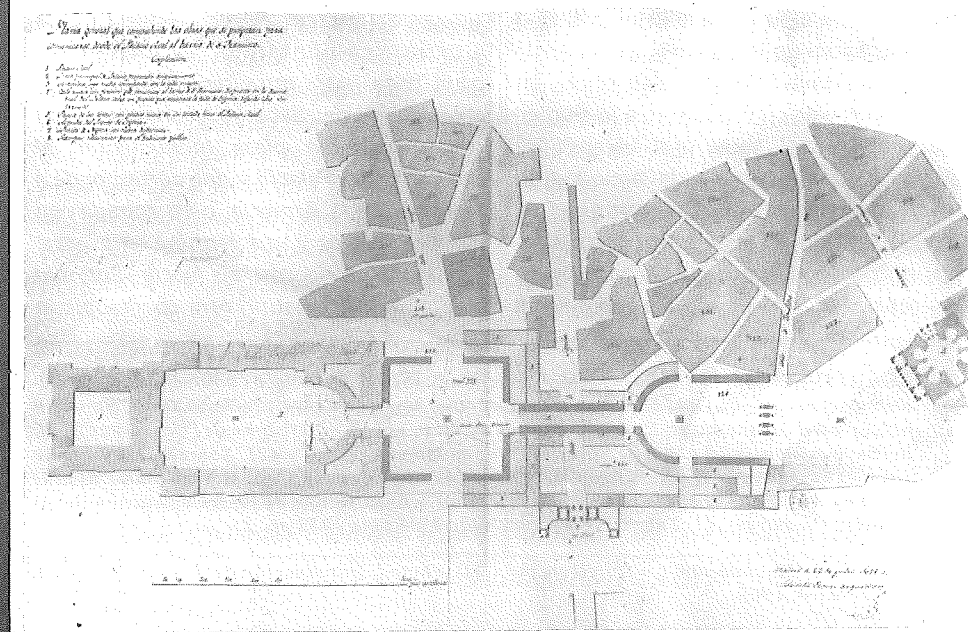
ciudad. Y sólo en los últimos años del siglo la idea de transformación de la vieja ciudad barroca, la idea que plantea cómo el viejo mito sagrado es susceptible de ser transformado, comienza a desarrollarse existiendo importantes proyectos. La imagen de Roma, el intento de vuelta al mundo clásico, entendido ahora de manera diferente a como lo habían asimilado los primeros enciclopedistas, se encuentra en otro proyecto, concebido para Madrid durante el gobierno de José Napoleón. Su autor, Silvestre Pérez, es uno de los hombres más peculiares del momento en España. Pensionado en Roma en 1790, contacta a Milizia al que traduce y, protegido en aquella ciudad por Azara, conoce a los arquitectos, tanto franceses como italianos, que generan el nuevo gusto. Conoce a Valadier, Percier, Fontaine, Barberi y a todo el círculo de arquitectos jacobinos romanos. Su evolución, pasando del estudio de las ruinas y las antigüedades a justificar éstas para concebir una nueva imagen de sociedad, será una de las más claras en la España de la Razón. Pérez, por una serie de razones explicable desde la erudición, entabla relación con José Napoleón desde los primeros momentos de la llegada de éste a Madrid, convirtiéndose en su arquitecto. Y un proyecto, la modificación del otro eje, el desarrollo de la cornisa del Palacio Real, muestra, perfectamente cuál es la nueva imagen que existe en la sociedad española del momento.

Frente a la idea que habíamos apuntado del sentido de los Prados, y sobre todo al haberse desplazado al centro urbano, en un momento como es



Francisco Velles. Planta de un hospital, 1825.

Silvestre Pérez. Estudio del Plan General de las obras que se proyectan para comunicar desde el Palacio Real hasta la Iglesia de San Francisco. Madrid, 1810.



el comienzo del siglo XIX, cuando la explosión demográfica ha roto los límites de la ciudad, su crecimiento se ha dado en el sentido del eje Norte-Sur, paralelamente a los Prados y sin entrar en ellos por su condición de Patrimonio Real. Por esto es interesante que Silvestre Pérez conciba un proyecto de remodelación de toda una serie de espacios urbanos, precisamente en el otro eje de la ciudad, es decir, en la parte que queda definida por el Palacio Real y sus alrededores.

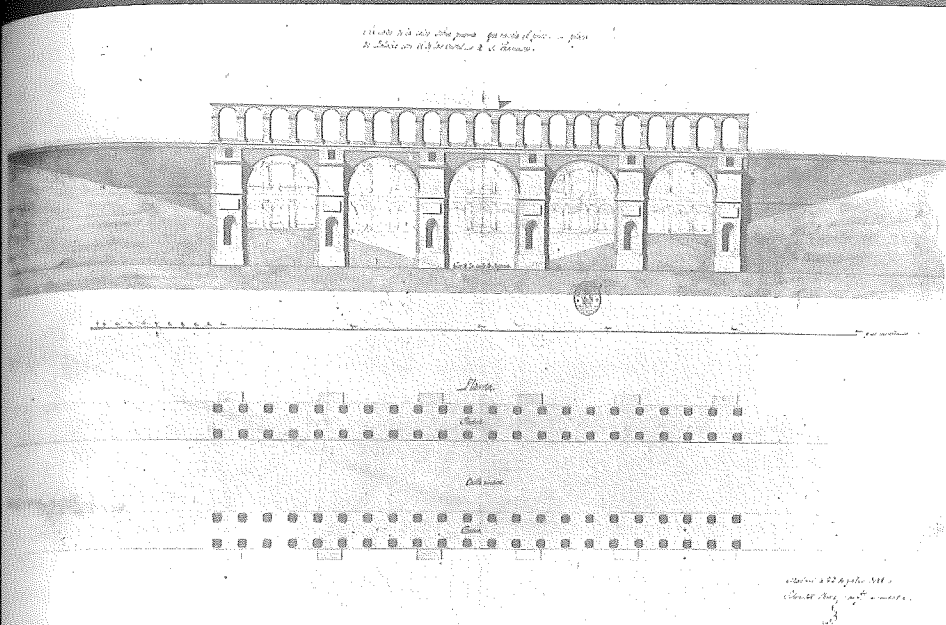
Desde los primeros momentos, tras los iniciales dibujos de Juvara para el Palacio de Madrid, se establece una problemática al seguir ocupando el Alcázar su primitiva posición, conservando todavía la imagen de castillo medieval, situado sobre una cornisa y rodeado por una muralla que lo protege (13). En este sentido su único acceso queda definido a través de Madrid y la misma calle Mayor no llega directamente a su entrada principal, sino que haciendo un requiebro, entra en la Plaza de Armas. Por si fuese poco, un terraplén divide en este punto a la ciudad, marginando casi toda una barriada, y creando en la parte baja de la ciudad un núcleo apartado, que sin integrarse, en ningún sentido en las reformas de Carlos III, poco a poco va a quedar marginado del resto. Así, tras el proyecto de Juvara,

existe ya una idea de Sabatini para unir ambas partes de la ciudad con un puente, dando no sólo salida a esta parte, sino sobre todo, dignificando una de las entradas del Palacio. El proyecto de Silvestre Pérez, al intentar, igualmente, unir la parte del Palacio con el barrio que queda al otro lado del terraplén, la cuesta de la Vega, configura plenamente una nueva solución para Madrid contraponiéndola por su importancia al Paseo del Prado. El esquema del Viaducto había sido ya apuntado por José Napoleón durante su estancia en Nápoles, al intentar salvar el problema existente en la Vía Toledo.(14). Pero la idea de Pérez no se centra tanto en la creación de un viaducto, sino que tomando éste como pretexto, traza una serie de grandes plazas circoagonales que, por sus dimensiones de cerca de cuatrocientos metros de magnitud, nos puedan recordar el proyecto de Antolini para el Foro napoleónico en Milán.

"Silvestre Pérez, —dice Chueca Goitia, comentando el proyecto— comienza por resucitar una idea de ampliación de Sabatini, consistente en crear una gran plaza monumental, al mediodía del Palacio y que corresponde a la actual de la Armería, pero trazada con mayores vuelos y que termina en exedra. Siguiendo un riguroso eje Norte-Sur, une a la plaza de Sabatini, otra cuadrada con

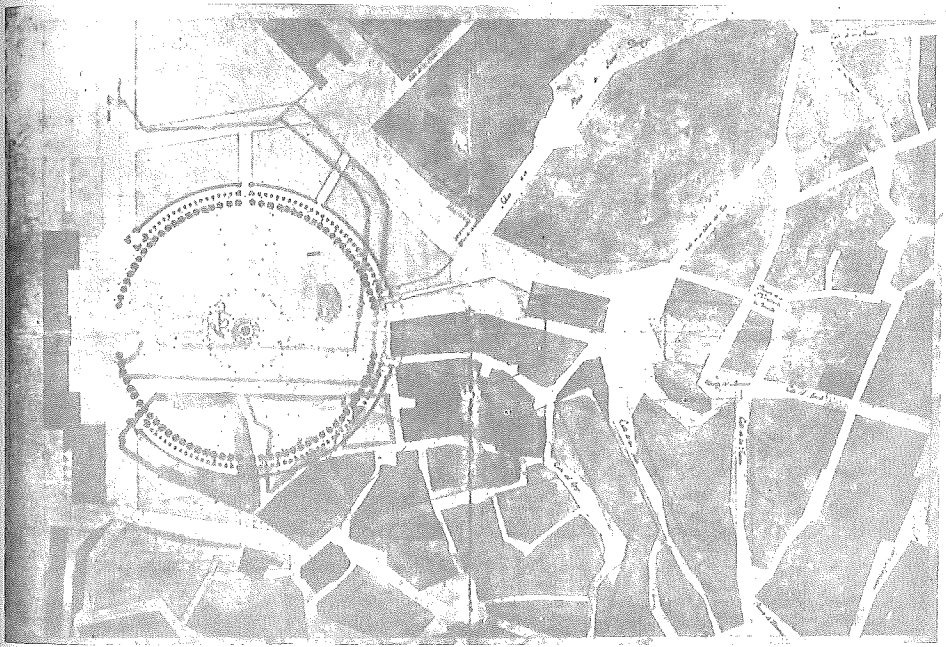
(13) Durán Salgado "El Palacio de Oriente y sus jardines. Proyectos antiguos no realizados". Catálogo de la exposición en el Museo de Arte Moderno. Madrid 1935; L. Terres Balbas "Resumen histórico del urbanismo en España", Madrid 1954; P. Lavedan "Histoire de l'Urbanisme" t. III, indica la existencia del Plano de Silvestre Pérez en Madrid, pp. 40 y 421. Sobre el proyecto de Nápoles Lavedan cita igualmente pp. 43; Chueca Goitia, op. cit. pp. 36; Moreno Villa. "El proyecto de la Plaza de oriente de González Velázquez" Arquitectura 1932. Igualmente en Durán Salgado, Op. cit. pp. 41; Tafuri, "Progetto e utopia" Roma 1973 pp. 25.

(14) M. Brusatin "Illuminismo e architettura del 700 veneto" Introducción de A. Rossi, pp. 10-11. Castelfranco, 1969.



Silvestre Pérez. Alzado del Viaducto de Madrid, 1810.

Isidro González Velázquez. Proyecto de planta circular para la Plaza de Oriente. Madrid 1817.



un obelisco en el centro que marca la terminación de la Calle Mayor. Desde esta plaza Cuadrada, a través de una calle sobre puente se pasa a una plaza circoagonal que enlaza con San Francisco el Grande, donde se proyecta una nueva fachada que mira a uno de los ejes diagonales. En el centro de este espacio que tiene la forma de un Circo Romano se coloca un Arco de Triunfo que tiene tres centros y en los extremos de las exedras sendos monumentos" (15). En cierto sentido es paralelo al tema del Palacio de Turín, en cuanto que la idea inicial consiste en romper la muralla. Sin embargo el proyecto está más cerca de Nancy o de Washington que de la imagen que construyera Hermosilla o Ventura Rodríguez en los Prados.

El sentido del nuevo trazado, se basa en unir dos puntos que en la nueva monarquía adquieren especial importancia: El Palacio y las Cortes. Transformada la iglesia de San Francisco en Cortés del País, con capacidad para mil asistentes, la unión entre el ejecutivo y el legislativo que se encuentra en Washington, la relación entre la Casa Blanca y el Capitolio recuerda el esquema que se establece en Nancy, al comunicar la exedra del Palacio, el Paseo y la Plaza. Se da entonces una nueva dependencia en el proyecto, en el que cada uno de sus elementos se enriquece conforme al pensamiento del momento.

Analizando el trazado en cada una de sus partes, es decir, dividiéndolo en: la Armería, la gran Plaza Cuadrada, el Viaducto, la Plaza Circoagonal y el tema

de San Francisco, el primer punto a tratar es, lógicamente, el problema de la relación del Palacio con la Ciudad. Marginando éste del resto de Madrid, solamente las reformas que Sabatini pretende llevar a cabo en los comienzos del período, en los años sesenta o setenta, tienen un interés aunque no se realizan en el sentido de integrar el Palacio a la ciudad, sino que, por el contrario, lo que se intenta desarrollar es el jardín del Palacio, creando, en suma, una serie de zonas verdes en sus alrededores. Tiene por ello importancia el proyecto de Silvestre Pérez, en cuanto que, pretende crear en las inmediaciones del Palacio que miran a Madrid, una gran plaza que enlazaría con la calle de Alcalá a través de un gran Bulevar. Con este proyecto, la intención de Pérez quedaba clara: intenta unir, de manera digna, el Palacio al resto de la ciudad, salvando así el barrio de callejuelas que quedara definido por los Austrias, y sobre todo, intenta disimular en la medida de lo posible la importancia que tienen los Prados, potenciando un nuevo paseo que coincide con un acercamiento hacia el poder del Rey francés. En este sentido, la idea de un gran bulevar que acabe en una plaza, aunque, en frase de Laugier, se repite en Milizia. Y así ha quedado establecido que una ciudad es como un parque y que aquél que no sabe dibujar un parque no sabe construir una ciudad. Pérez, llevando al límite el jardín que establece Sabatini delante del Palacio, un gran solar que de alguna manera es preciso acondicionar. Solamente después de la Guerra de la Independencia otro arquitecto pensionado en Roma durante

(15) F. Chueca Goitia "José Bonaparte y Madrid". "Villa de Madrid" núm. 6, pp. 46-52. También en "Madrid con vocación de capital". Santiago de Compostela 1974, pp. 193 y siguientes.

la estancia de Pérez, Isidro González Velázquez, define el proyecto, creando frente al Palacio, como única reforma, una plaza circular con columnas, suprimiendo, por tanto, todo intento de continuar con el desarrollo del bulevar. (16). Aunque de pasada, el interés que presenta esta plaza es notorio, sobre todo por lo que pueda significar en la España de la Razón la influencia italiana o francesa. Dejando aparte, la presencia constante de la columnata en la arquitectura neoclásica que se puede ver, no sólo en el proyecto que para el peristilo del Prado hiciera Ventura Rodríguez, es interesante, ver cómo la presencia del Milán del Foro de Antolini se manifiesta en Madrid.

El proyecto de Velázquez para la Plaza de Oriente, si bien adopta los esquemas formales de Antolini, no comprende —quizás por una falta de formación— el intento del Foro Bonaparte. Como señala Tafuri, *"el proyecto es al mismo tiempo, una alternativa radical a la historia de la ciudad, un símbolo cargado de valores ideológicos absolutos; un lugar urbano que, como presencia totalizante, se propone mutar la estructura urbana interna recuperando para la arquitectura un papel comunicativo de valor perentorio"*. Y el proyecto de Velázquez, a pesar de su aparente aparatosidad, es equivocado, entre otras cosas porque no comprende el sentido que tiene lo que está haciendo; porque no ve que su única reforma es una reforma aséptica. Pero volviendo al tema del proyecto de Pérez, es interesante ver cómo después de la Plaza de la Armería, de la *"Cour d'honneur"* como él mismo

califica, sitúa una gran plaza cuadrada.

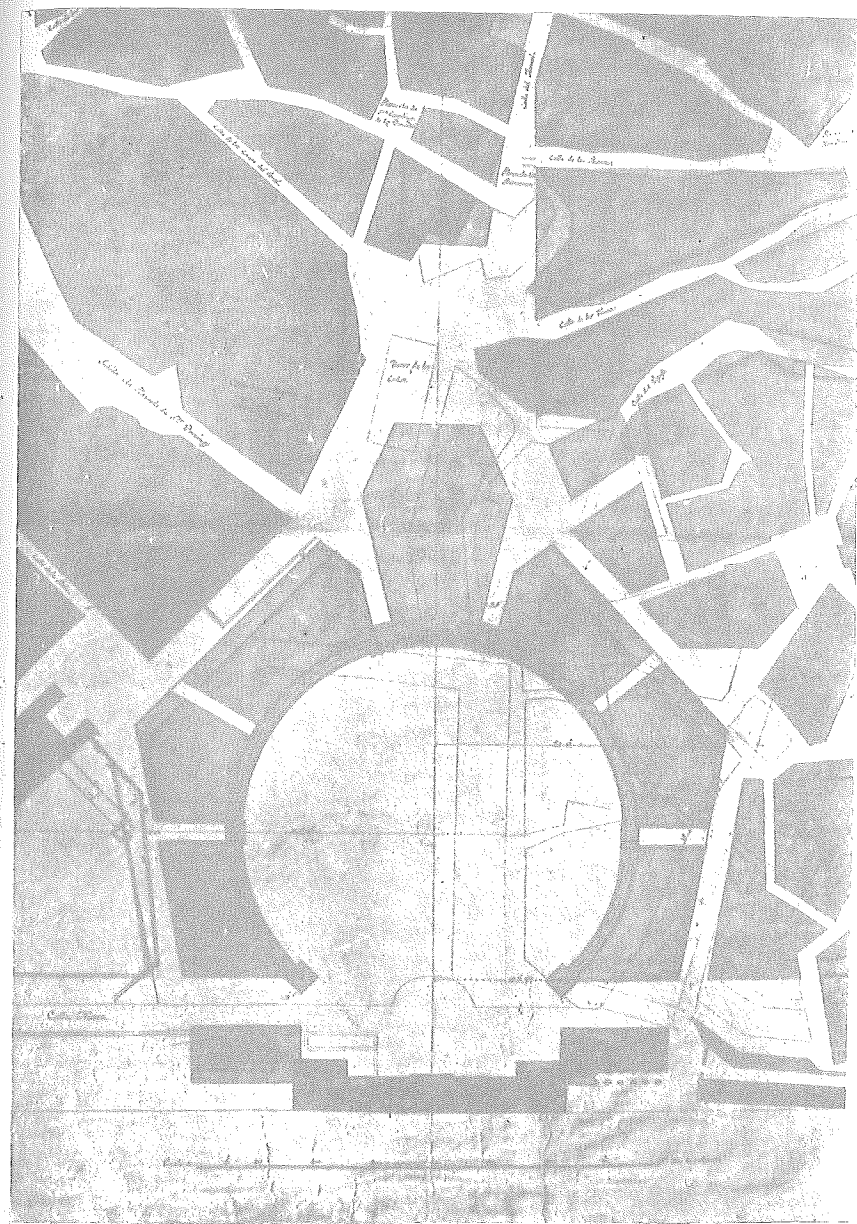
Pero la imagen que aquí aparece, nada tiene que ver, a pesar de su tipología, con la tradicional de la plaza. Ahora el espacio definido delante del Palacio, se plantea ante el problema de acceso al mismo; si recordamos lo insinuado, el ingreso tenía que realizarse de forma oblicua, y una vez llegado al Palacio, era necesario hacer un quiebro a fin de no caer en la propia cuesta de la Vega. Por ello, la plaza tiene un sentido distribuidor ofreciendo cuatro alternativas diferentes: la entrada en el Palacio, el ingreso en el eje de la plaza circoagonal, el acceso a la calle Mayor y la bajada a la Cuesta de la Vega. El Viaducto, (quizás elemento originario del proyecto, como antes hemos señalado), al intentar Pérez repetir el esquema desarrollado en Nápoles durante la estancia de José Napoleón, presenta a su vez una clara referencia al sentido historicista. Antes, la presencia de dos grandes fuentes en el Prado, de dos estatuas que definían el centro y la vida del Paseo, —la Fuente de la diosa Cibeles y la de Neptuno— suponían un intento de gusto clasicista por parte de aquella minoría enciclopedista. Aquellos hombres —súbditos a fin de cuentas del Rey que fomenta los descubrimientos de Herculano— se complacen, entonces, siguiendo los consejos de la Enciclopedia, en colocar fuentes en los paseos, en definir elementos representativos del gusto de las ruinas. Pérez necesita precisar, hasta qué punto, la antigüedad queda presente en el nuevo sentido de la vida y proyecta un viaducto de clara imagen

(16) José Moreno Villa. "Proyecto de Isidro Velázquez para la plaza de Oriente". *"Arquitectura"*. Abril 1932, p. 101.

romana. El fin que tiene el viaducto para la ciudad es manifiesto. Se trata de revalorizar el barrio no sólo en la parte más alta, sino desarrollando la vieja calle de Segovia, situada en la hondonada de la Cuesta de la Vega, perpendicular, por tanto, al Viaducto. Pérez la dignifica creando en ella una entrada, y este sería otro posible punto a fin de comparar o de ver las diferencias existentes entre el trazado napoleónico y el que se concibe para los Prados. Antes, la puerta tenía, como hemos señalado, un concepto de límite, glorificando al mismo tiempo la ciudad que la había concebido. Ahora, se suprime el concepto de puerta y se crea un ornato, una escalinata, en la que el sentido del poder ha variado. Pero lo interesante es que el arco que definía la puerta, se sigue manteniendo como elemento de poder, y esta vez se concibe para glorificar al hombre. En un momento como éste, es la persona humana, quien adquiere toda la importancia frente a los esquemas del Poder Barroco. Así podríamos hacer la contraposición entre el concepto del mausoleo neoclásico, destinado a glorificar al individuo y el catafalco barroco, concebido como homenaje al Poder; podríamos establecer la comparación entre la villa, que pretende la integración del hombre en la naturaleza, y el Palacio, concebido, aun cuando se toma como segunda residencia, como símbolo del Poder; podríamos concebir el árbol que protege al individuo de Ladoux contra la arquitectura de los dioses —el propio Olimpo— contraponiéndolo al Mausoleo de Boullée, que intenta elevar al propio hombre a la categoría de dios, concediéndole entonces, un Universo. Tiene, pues, sentido el cambio de la Puerta al Arco de Triunfo y su presencia

debe ser definida, no va en la parte de ingreso de la ciudad, sino en la zona más noble de ésta, allí donde más se realce su importancia. Y es entonces el gran elemento circoagonal, de cerca de mil pies de longitud, el elemento fundamental de todo el conjunto.

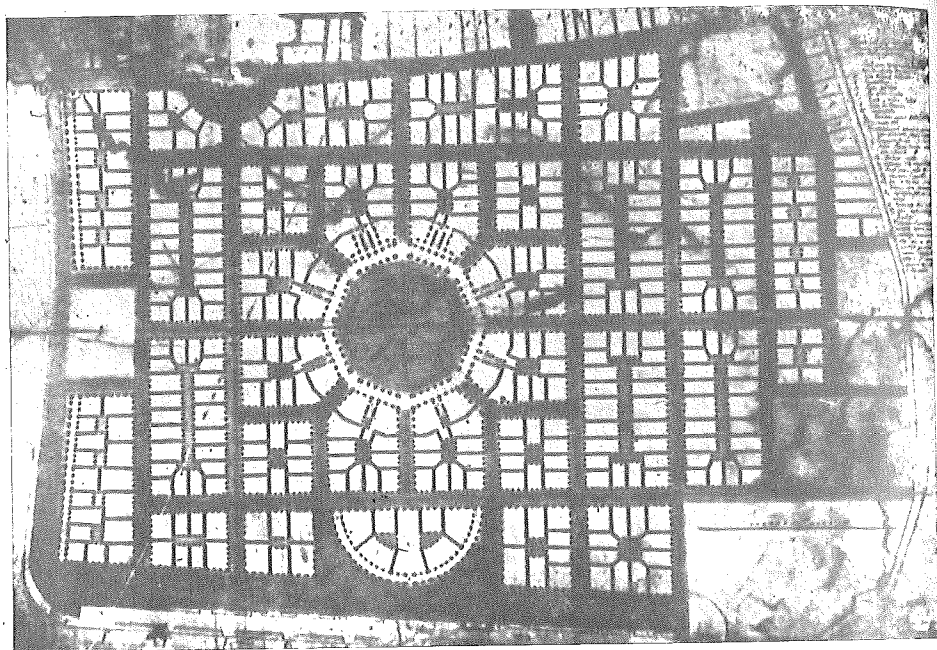
Contrapuesta esta imagen a la plaza tradicional, parece como si pretendiese repetir el esquema del Circo de Caracalla, de la Plaza Navona o de cualquiera de las imágenes del mundo clásico. Pero lo más importante es que, basándose en esa plaza, articula, en realidad, todo el conjunto y delimita, de manera perfecta, una zona de la ciudad. La presencia de tres puntos, de dos obeliscos y de un Arco de Triunfo, da al Todo, una solemnidad parecida a la que se había apuntado en el París de la Revolución, cuando en grandes explanadas se celebraba el hecho de la fiesta revolucionaria, imagen entonces del mundo clasicista, su concepción es diametralmente opuesta a la que condiciona la construcción de los Prados. En algún sentido este collage de arquitectura clasicista plantea un posible Madrid análogo formado y constituido por elementos ligados tanto a la historia de la arquitectura como a la historia de la ciudad. Insinuando como el cambio de la topografía (la presencia del viaducto) va a transformar radicalmente la circulación, en realidad la intención del proyecto supera de forma clara —como señala Rossi— la propia arquitectura para definirse en términos de alternativa de ciudad. La última propuesta entonces de la arquitectura de la Razón no se centra por tanto en intentar modificar o en plantear alternativas, sino que intenta por el contrario reestudiar el viejo núcleo



Isidro González Velázquez. Proyecto de planta circular para la Plaza de Oriente. Madrid 1817.

esbozando en él algo próximo al concepto de la nueva ciudad. *"Con el progreso del iluminismo sólo las obras de arte verdaderas han podido sustraerse a la simple imitación de lo que ya existe. La antítesis corriente entre arte y ciencia, que las separa entre sí como "sectores culturales", para convertir a ambas, como tales, en administrables, las transfigura al fin, justamente por su cualidad de opuestas, en virtud de sus mismas tendencias, a la una en la otra. La ciencia, en su interpretación neeopo-*

sitivista, se convierte en esteticismo, sistema de signos absolutos, carente de toda intención que lo trascienda: se convierte en suma en ese "juego" respecto al cual hace ya tiempo que los matemáticos han afirmado con orgullo que resume su actividad" (17). Y la ciudad, de la misma manera que la filosofía —que en el siglo XVIII se desarrolló a pesar de la quema de libros y de hombres— inspiraba a la infamia un terror mortal, bajo Napoleón pasará ya al partido de ésta.



P.M. Ugartemendia. Primer proyecto de reconstrucción de San Sebastián, 1814.

(17) Adorno. *Op. cit.* pp. 32.